



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2013

Séroux d'Agincourt et l'art des premiers chrétiens

Mondini, Daniela

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-80305>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Mondini, Daniela (2013). Séroux d'Agincourt et l'art des premiers chrétiens. In: Michel, Christian; Magnusson, Carl. Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle : théorie, critique, philosophie, histoire. Paris: Académie de France a Rome Somogy éditions Paris, 549-561.

Actes du colloque d'histoire de l'art :
Les mutations des discours sur l'art en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle

Théorie de l'art et esthétique
Lausanne, Université, 14-16 février 2008
Théorie de l'art et critique d'art
Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 10-12 avril 2008
Théorie de l'art et histoire de l'art
Rome, Istituto Svizzero – Villa Maraini
Académie de France à Rome – Villa Médicis, 22-23 mai 2008

organisé par Christian Michel et Carl Magnusson

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, émergent des discours sur l'art destinés à une longue postérité. Alors que les traités en France depuis le siècle précédent avaient été élaborés autour de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et reposaient essentiellement sur l'expérience des œuvres et la mise en évidence des qualités et défauts de celles-ci, afin de faciliter la pratique de l'art par la découverte de ses règles internes, de nouveaux acteurs interviennent, pour lesquels le mode d'élaboration des œuvres n'est plus l'enjeu central. Les philosophes s'interrogent sur la validité du jugement esthétique ; les critiques d'art sur l'effet produit par les œuvres ; les historiens sur les causes du progrès et du déclin de l'art à travers les siècles. Les discours se multiplient, se nourrissent mutuellement, s'entremêlent. On discute des origines de l'art, de ses finalités, des moyens de le faire progresser... Les débats qui s'engagèrent et les systèmes explicatifs qui furent utilisés, pour la plupart, ne sont plus les nôtres, mais ils ont ouvert la voie, pour le meilleur et pour le pire, à la multiplicité des approches encore aujourd'hui usitées et qui font de l'art un objet de préoccupations largement partagées par les chercheurs et le public. Les articles de ce recueil témoignent du foisonnement intellectuel qui caractérise le siècle de l'abbé Du Bos, de Diderot et de Winckelmann.

Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire



déjà parus dans cette collection

- 1 *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, O. Bonfait (dir.), Rome et Paris, 2002.
- 2 *L'Académie de France à Rome aux XIX^e et XX^e siècles. Entre tradition, modernité et création*, C. Chevrolet, J. Guillemain, A. Lemoine, C. Leribault, C. Reynauld (dir.), Rome et Paris, 2002.
- 3 *Les portraits du pouvoir*, O. Bonfait, B. Marin (dir.), Rome et Paris, 2003.
- 4 *La description de l'œuvre d'art : du modèle classique aux variations contemporaines*, O. Bonfait (dir.), Rome et Paris, 2004.
- 5 *L'art de la Renaissance entre science et magie*, Ph. Morel (dir.), Rome et Paris, 2006.
- 6 *L'artiste et sa muse*, C. Dotal, A. Dratwicki (dir.), Rome et Paris, 2006.
- 7 *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koering, Ph. Morel (dir.), Rome et Paris, 2007.
- 8 *L'histoire de l'art et le comparatisme. Les horizons du détour*, M. Bayard (dir.), Rome et Paris, 2007.
- 9 *Le noyau et l'écorce. Les arts de l'allégorie, XV^e-XVII^e siècles*, C. Nativel (dir.), Rome et Paris, 2009.
- 10 *¿ Renaissance en France, Renaissance française ?*, H. Zerner, M. Bayard (dir.), Rome et Paris, 2009.
- 11 *Rome-Paris, 1640. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*, M. Bayard (dir.), Rome et Paris, 2010.
- 12 *Feinte baroque. Iconographie et esthétique de la variété au XVII^e siècle*, M. Bayard, Rome et Paris, 2010.
- 13 *Homère à la Renaissance. Mythe et transfigurations*, L. Capodiecì, Ph. Ford (dir.), Rome et Paris, 2011.
- 14 *Poussin et la construction de l'antique*, M. Bayard, E. Fumagalli (dir.), Rome et Paris, 2011.

avec les contributions de : Jan Blanc, Gilda Bouchat, Elisa Debenedetti, Élisabeth Décultot, Caroline van Eck, Noémie Étienne, Florence Ferran, Sabine Frommel, Pascal Griener, Charlotte Guichard, Catherine Guégan, Zeina Hakim, Dominique Jarrassé, Philippe Junod, Dorit Kluge, Anne Lafont, Élisabeth Lavezzi, Mark Ledbury, Jacqueline Lichtenstein, Tomas Macsotay, Gaëtane Maës, Aline Magnien, Nathalie Manceau, Marie-Pauline Martin, Claire Mazel, Christian Michel, Daniela Mondini, Letizia Norci Cagiano, Isabelle Pichet, Jesper Rasmussen, Roland Recht, Nicolas Rialland, Baldine Saint-Girons, Chiara Savettieri, Martin Schieder, Chiara Stefani, Pamela J. Warner, Richard Wrigley

Actes du colloque
*Les mutations des discours sur l'art
en France dans la seconde moitié
du XVIII^e siècle*

Théorie de l'art et esthétique
Lausanne, Université,
14-16 février 2008

Théorie de l'art et critique d'art
Paris, Centre allemand
d'histoire de l'art,
10-12 avril 2008

Théorie de l'art et histoire de l'art
Rome, Istituto Svizzero et
Académie de France à Rome –
Villa Médicis,
22-23 mai 2008

directeur de la publication
Éric de Chassey
directrice de la collection
Annick Lemoine
secrétariat de rédaction
Marie Caillat
stagiaire
Pascaline Paul
conception graphique
Francesco Armitti
réalisé à Rome par
De Luca Editori d'Arte

© Académie de France à Rome –
Villa Médicis, 2013
© Somogy éditions d'art, Paris, 2013
ISBN 978-2-7572-0622-5
ISSN 1635-2092
dépôt légal : mai 2013

publié en collaboration avec

DEUTSCHES FORUM FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND D'HISTOIRE DE L'ART

et avec l'appui de

FNRS
FONDS NATIONAL SUISSE
DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

**Société
Académique
Vaudoise**

AVEC LE SOUTIEN DE LA
FONDATION DU 450^e POUR L'UNIL

Unil
UNIL | Université de Lausanne
Faculté des lettres

Éric de Chassey

Avant-propos

Christian Michel

De la quête des règles au discours sur les fins. Les mutations des discours sur l'art en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle

La peinture en public

25 Mark Ledbury

Heroes and Villains: History Painting and the Critical Sphere

41 Martin Schieder

« Les Portraits sont devenus un spectacle nécessaire à chaque Français ». Le discours esthétique sur le portrait au milieu du XVIII^e siècle

61 Isabelle Pichet

La discursivité du Salon (expographie et discours)

Amateurs et critiques : débats de légitimité

81 Jacqueline Lichtenstein

L'argument de l'ignorant : de la théorie de l'art à l'esthétique

93 Baldine Saint Girons

Pour une habilitation de « l'amateur engagé ». Autour de Caylus

113 Charlotte Guichard

L'amateur dans la polémique sur la critique d'art au XVIII^e siècle

129 Florence Ferran

Les décisions de l'ignorant en débat dans la critique d'art au XVIII^e siècle

143 Anne Lafont

Comment peut-on être critique ? Jugement de goût et relativisme culturel

Les artistes contre les amateurs

159 Philippe Junod

Falconet : la plume et le ciseau ou de la philologie à l'esthétique

175 Pamela J. Warner

Connoisseur vs Amateur: A Debate over Taste and Authority in Late Eighteenth-Century Paris

Stratégies de critiques

205 Dorit Kluge

La Font de Saint-Yenne (1688-1771), un penseur des Lumières

221 Nathalie Manceau

Baillet de Saint-Julien, la théorie d'une peinture pour un spectateur exigeant

237 Zeina Hakim

De la sensibilité : Diderot et l'ordre du descriptif

La place de l'imagination et du sentiment

251 Aline Magnien

Le Sculptura du père Louis Doissin

265 Chiara Savettieri

Modes musicaux et peinture entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle : une remise en question de la mimesis ?

283 Marie-Pauline Martin

Déduire du sentiment musical un nouveau système des beaux-arts : Mirabeau spectateur d'une symphonie de Raimondi (1777)

Les théoriciens français face aux auteurs anglais

301 Jan Blanc

La réception française des théories de Joshua Reynolds (1787-1792)

331 Chiara Stefani

L'esthétique du pittoresque : points de repère pour la naissance d'un nouveau langage sur l'art

347 Tomas Macsotay

Offering a Hermeneutics for Painted Landscapes: Diderot's View of Joseph Vernet as a Sublime Painter

La réception allemande des discours français

369 Roland Recht

Falconet, Diderot, Goethe. Le débat sur la nature et sur le discours autorisé

383 Nicolas Rialland

Le discours poétique en France à l'épreuve de sa critique par Lessing : l'exemple de la fable

Le jugement de goût et la philosophie esthétique

- 405 **Gilda Bouchat**
Diderot et la question du goût
- 423 **Élisabeth Lavezzi**
Esthétique et peinture selon les articles de J. G. Sulzer (1720-1779) dans le Supplément (1776-1777) de l'Encyclopédie
- 439 **Élisabeth Décultot**
A-t-on besoin de l'esthétique ? Enquête sur la réception française d'une nouvelle science allemande entre 1750 et 1815

Un passé non historicisé

- 459 **Sabine Frommel**
Entre stratégie professionnelle et théorie de l'architecture : les recueils « italiens » de Charles Percier et Pierre François Léonard Fontaine
- 487 **Elisa Debenedetti**
Gli ultimi anni francesi di Pierre Adrien Pâris (1817-1819) e un possibile "libro di modelli"
- 509 **Gaëtane Maës**
De la tradition antiquaire à l'histoire de l'art : les « vies » d'artistes vers 1750 selon Dezallier d'Argenville et Descamps

L'art ancien au XVIII^e siècle

- 531 **Claire Mazel**
Les beaux-arts du siècle de Louis XIV : déconstructions et constructions historiographiques de la seconde moitié du XVIII^e siècle
- 549 **Daniela Mondini**
Sérour d'Agincourt et l'art des premiers chrétiens
- 569 **Noémie Étienne**
Des mots et des gestes : l'histoire de l'art en construction (1750-1800)

Les nouvelles théories historiques

- 593 **Richard Wrigley**
"Something in the Air": Roman Climate and its Artistic Significance
- 607 **Dominique Jarrassé**
Du poids de l'« esprit des nations » : causalité et perfectibilité dans la hiérarchisation des périodes de l'histoire de l'art autour de 1750

La question des origines de l'art

- 627 **Caroline van Eck**
Enargeia ou fétichisme : le rejet de l'image vivante dans les discours sur la sculpture des années 1750
- 645 **Catherine Guégan**
Entre Winckelmann et Rousseau : les Réflexions sur l'origine et les progrès des arts, et sur leur état actuel en France de Charles César Robin (1787)
- 661 **Letizia Norci Cagiano**
Quelques réflexions sur André Chénier
- 675 **Jesper Rasmussen**
Entre règles et régénération : pour une nouvelle lecture de Quatremère de Quincy
- 699 **Pascal Griener**
Théorie de l'art et théorie pessimiste de l'histoire : un paradoxe

713 Bibliographie générale raisonnée

751 Index des noms de personnes

Crédits photographiques

Daniela Mondini

Séroux d'Agincourt et l'art des premiers chrétiens

À l'époque moderne, l'art et l'architecture des premiers chrétiens mettent les historiens en face d'un épineux problème historiographique : comment interpréter la coïncidence existant entre le déclin artistique de la « belle Antiquité » et l'avènement du christianisme, sans pour autant en imputer la responsabilité à l'essor de la nouvelle religion ? Ingo Herklotz, Francis Haskell, Gabriele Bickendorf et Massimiliano Ghilardi ont cherché à montrer dans quels termes se posait cette interrogation, en s'intéressant de près aux écrits des historiens de l'Église et des antiquaires des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles : en 1575, la première exploration des catacombes romaines et la découverte de leurs peintures ravivent l'intérêt des antiquaires pour l'art paléochrétien ; leurs recherches vont aussi s'inscrire dans le contexte apologétique de l'Église catholique de la Contre-Réforme, dans le but de légitimer le culte des saints et des images¹.

Dans cet article, j'examinerai une réminiscence tardive de ce débat, que l'on peut lire sous la plume de l'amateur d'art Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt (1740-1814). Ses écrits font date dans la mesure où ils constituent le premier panorama illustré de l'histoire de l'art médiéval. Mon étude s'appuiera sur l'examen des chapitres qu'il consacre à l'art des premiers chrétiens. En raison du nouvel intérêt que l'histoire de notre discipline a suscité ces dernières années, Séroux d'Agincourt est devenu un sujet de recherche très en vogue². Considérant que cet amateur occupe désormais une place de choix au sein de l'histoire de l'histoire de l'art, je me contenterai de rappeler dans leurs grandes lignes les différentes étapes de la genèse de son œuvre maîtresse.

Lorsque l'ancien fermier général et grand amateur d'art Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt s'établit à Rome, en 1779, pour préparer un ouvrage qu'il intitule *Histoire de la décadence de l'art par les monumens*, à la suite de Winckelmann, il lui faut non seulement recueillir objets et informations relatives aux monuments qu'il étudie, mais également en établir une première documentation visuelle cohérente. En effet, si, grâce aux reproductions en circulation, Winckelmann a pu, pour l'Antiquité, faire appel à un imaginaire collectif déjà constitué, il n'en va pas de même pour le Moyen Âge. Celui-ci est encore à l'époque une *terra incognita*. C'est pourquoi il est préalablement nécessaire à Séroux de présenter de manière exhaustive aux yeux de ses lecteurs les objets de son étude. Poussé par une ambition encyclopédique, Séroux rassemble plusieurs milliers de calques, de dessins et d'estampes d'après des monuments et des objets d'art issus de l'Antiquité et allant jusqu'au ^{xvi}^e siècle. La majeure partie de cette collection graphique, constituée autour de 1780-1790, est aujourd'hui conservée à la Bibliothèque vaticane³. Celle-ci permet de donner une idée de l'étendue des intérêts de Séroux, mais aussi de montrer

l'ampleur des matériaux qu'il a fallu sacrifier au profit de la clarté de l'exposé.

Les bouleversements politiques entraînés par la Révolution retardent la publication du livre, qui aurait dû paraître dès 1790 ; il faut alors renvoyer à Rome une partie des cuivres qui se trouvent déjà à Paris.

Les trois cent vingt-cinq planches de l'*Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, un ouvrage de six volumes in-folio, finalement publié en vingt-quatre livraisons entre 1810 et 1823, présentent dans plus de trois mille images quelque mille quatre cents monuments gravés⁴. Même si l'accent est mis sur la production artistique en Italie, héritière, selon Séroux, du modèle de l'ancienne Grèce, ce livre constitue la première tentative visant à former un inventaire européen de la production artistique pour l'ensemble du Moyen Âge. Il est intéressant de constater que ce grand livre sur l'art médiéval a été conçu comme la suite directe de l'*Histoire de l'art chez les Anciens* de Winckelmann. Dans le prospectus de 1810, le titre fait encore explicitement référence à l'ouvrage de ce dernier⁵. On remarquera encore que la dernière partie du titre est définitivement supprimée par les éditeurs en 1823, ceux-ci jugeant probablement que la référence à Winckelmann dans un ouvrage consacré au Moyen Âge ne se justifiait plus.

Les deux premiers volumes contiennent l'analyse à proprement parler, elle-même divisée en chapitres distincts : on y trouve tout d'abord un « Tableau historique » (1817), ainsi que les trois discours sur l'architecture (1820), la sculpture (1818) et la peinture (1819), tous trois conçus comme un commentaire des planches⁶. Dans le troisième volume figure la « Table des planches » (1810-1817), avec l'identification et la datation de chaque monument représenté. Enfin, les trois derniers tomes sont dédiés aux ressources iconographiques. On y trouve l'ensemble des planches relatives aux sections d'architecture (1810-1813), de sculpture (1810-1812) et de peinture (1811-1817). La publication des planches (accompagnées de leurs tables) précède la parution du texte. Cette décision émane des éditeurs Treuttel & Würtz et répond à une stratégie éditoriale visant à gagner des souscripteurs, en satisfaisant au plus vite leur grande soif d'images. L'intérêt pour l'illustration était alors tout à fait central, ce que les éditeurs de Séroux avaient bien saisi. Malheureusement, ce mode de publication n'alla pas sans contrarier l'auteur, qui, jusqu'à sa mort en 1814, ne vit paraître aucune ligne de ses discours ! Les choix éditoriaux devaient aussi se répercuter directement sur la réception de l'ouvrage, si longtemps attendu. On apprend vite à « lire » les planches sans leur texte⁷. Celui-ci restait fidèle aux idéaux esthétiques de Winckelmann et se trouva vite dépassé, à tel point que Stendhal, par exemple, invitait ses lecteurs à le laisser de côté⁸. L'*Histoire de l'art par les monumens* ne fut perçue que comme un recueil chronologique de monuments, ou comme une source d'illustrations ; un instrument de travail qui devint indispensable durant les cinquante années qui suivirent sa publication.

L'impact de cet ouvrage, dont la publication complète a été retardée si longtemps, est considérable à plusieurs égards. Dans un premier temps, il déçut les attentes des érudits du début du XIX^e siècle en raison de son parti esthétique dépassé. Cependant, c'est à partir de son recueil d'illustrations – dont les planches, encore inédites, pouvaient être consultées, dès avant 1800, chez l'amateur, à Rome – qu'il

fut désormais possible de mettre en chantier de nouveaux travaux consacrés à l'art du Moyen Âge, sur des sujets plus resserrés et souvent sans illustrations. Parmi les études s'inspirant du projet et de la collection de dessins de Séroux, on peut citer celles du diplomate et amateur Alexis François Artaud de Montor (1772-1849), du peintre catholique Paillot de Montabert (1771-1849) et de l'historien de l'art Toussaint Bernard Émeric-David (1755-1839)⁹. Évoquant leurs travaux, d'Agincourt se plaisait à les désigner comme les « productions filles d'une mère qui n'est pas encore née¹⁰ ».

Dans le discours relatif à l'art des premiers chrétiens se révèle d'emblée l'ambiguïté de la pensée de Séroux d'Agincourt, écartelée entre un jugement sévère et une profonde sympathie pour cet art tout à la fois « décadent » et nouveau. Son discours se situe, comme on le verra, à la jonction de la tradition antiquaire issue de l'*Historia sacra* (Bosio, Aringhi, Bottari) et d'une affirmation toujours plus marquée pour une nouvelle approche chronologique.

À partir d'une relecture des chapitres consacrés aux « débuts de la décadence de l'art », eux-mêmes répartis entre les différentes sections de l'*Histoire de l'art par les monumens*, il est possible de montrer que l'auteur cherche très clairement à donner une vision nuancée de la dissolution de l'Empire romain d'Occident et, surtout, à la présenter comme un processus graduel, endogène, fondé sur des circonstances différenciées. Dans le « Tableau historique », Séroux puise explicitement dans les travaux de grands historiens, tels que Montesquieu et Gibbon¹¹, et constate que, sous les empereurs du II^e siècle déjà, la décadence de l'Empire avait commencé, entraînant avec elle celle des lettres et des arts. D'Agincourt énumère ensuite différents facteurs responsables de la « première époque de décadence » artistique romaine, déjà manifeste sous le règne de Commode (180-198). Parmi eux, il cite le penchant pour le luxe, le « mélange de coutumes », ainsi que le « faste asiatique » propre à Aurélien et à Dioclétien. Séroux relève enfin le manque de modèles, essentiellement dû au changement de nature des jeux publics. En effet, les combats d'animaux se sont substitués aux combats d'athlètes, dont les corps entraînés offraient des modèles aux artistes¹². Pour clore son propos, l'amateur souligne encore l'influence des nations barbares sur les arts ; selon lui, en effet, c'est précisément l'origine ethnique étrangère des empereurs qui a conduit à « infecter la masse entière, et à corrompre le fond de toute chose¹³ ».

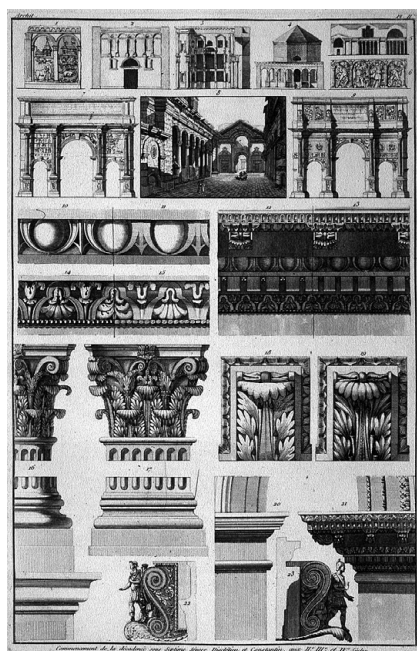
Le manuscrit du « Tableau historique » n'ayant malheureusement pas été conservé, nous ne savons pas dans quelle mesure il n'a pas été réécrit entre le décès de Séroux en 1814 et la publication de son œuvre en 1817. Selon moi, le texte n'a connu que des modifications de style¹⁴. Dans la suite du « Tableau historique », Séroux consacre à la figure de l'empereur Constantin des appréciations globalement positives. Le fait qu'il ait laissé la ville de Rome aux papes, après avoir transféré le centre politique et culturel de l'Empire à Constantinople, est perçu comme une décision qui allait conduire à la floraison des arts sous la papauté¹⁵. Il est important de relever que Séroux d'Agincourt n'impute en aucun cas la décadence des arts à la religion chrétienne¹⁶. Il minimise par ailleurs l'impact des populations barbares, surtout celui des Goths, « nos grands ancêtres », sur la « seconde époque de décadence ». Selon lui, ceux-ci ont été injustement accusés par les historiens d'avoir propagé la décadence à l'intérieur de

l'Empire, alors même qu'ils s'y étaient très tôt acculturés¹⁷.

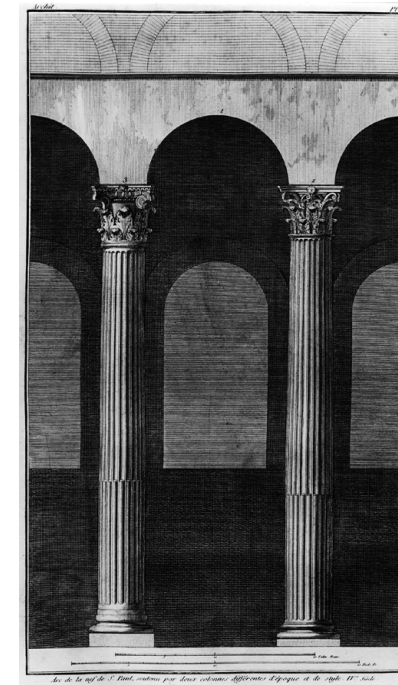
Pour aller plus avant, il est maintenant nécessaire de passer à l'examen des textes commentant les planches. Le point de vue que d'Agincourt propose à ses lecteurs apparaît dès la première planche de chaque section : l'art du Moyen Âge se conçoit à l'aune de la perfection antique. En donnant l'exemple de monuments aussi parfaits que le Parthénon, le temple de la Fortuna Virilis, le Panthéon ou la Maison carrée, Séroux fonde son discours sur une complète adhésion au prestige de l'Antiquité. Constituant l'amorce visuelle de son discours, ces monuments hors du temps (l'auteur renonce même à en donner une datation, tant ils font référence dans l'histoire de l'architecture) servent de jalons et permettent de mesurer, par comparaison, les degrés de décadence des siècles suivants.

Dès la seconde planche, dont le titre, « Commencement de la décadence, sous les règnes de Septime Sévère, de Dioclétien, et de Constantin. II^e, III^e et IV^e siècles », donne l'orientation de lecture, la narration de la décadence architecturale peut débuter [fig. 1]. Le propos de Séroux d'Agincourt n'est toutefois pas d'une grande clarté, en l'absence du texte explicatif et de la « Table des planches ». Le « commencement de la décadence » dans les ordres et les ornements architecturaux n'est patent qu'après qu'on a lu, dans le texte et la table des planches, les exemples relatifs à l'arc de Constantin. Les numéros 10, 13 et 14 sont des vestiges de la « belle Antiquité » et constituent les morceaux les plus anciens du monument (ils datent de l'époque de Trajan). Étant tous trois remployés sous Constantin, ils demandent à être comparés avec ceux qui portent les numéros 11, 12 et 15, sculptés du temps de Constantin. Par cette comparaison, Séroux affirme que « nous connaissons l'histoire de la corruption du goût¹⁸ ». Les planches et les textes de Séroux entretiennent donc une relation d'étroite complémentarité. Une lecture approfondie de l'ouvrage suppose également que l'on puisse consulter, et donc ouvrir simultanément, les trois volumes, ce qui pose d'évidents problèmes d'espace et d'utilisation. Le texte n'étant paru que huit ans après les planches, je suis convaincue que pour ainsi dire personne ne l'a lu et que l'on s'est donc limité à la simple consultation des « Tables des planches¹⁹ ».

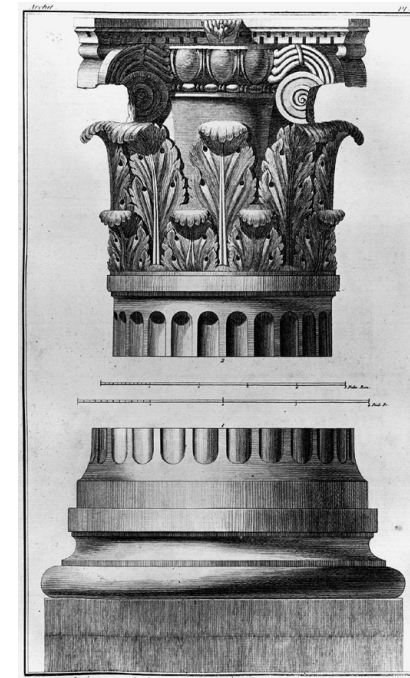
La vue de la cour du palais de Dioclétien, à Spalato, est reprise, en grand, dans la planche suivante (pl. III), « afin qu'on puisse mieux distinguer les signes de la décadence de l'Art²⁰ ». Séroux s'appuie sur la vue de la cour du palais de Dioclétien pour « placer la corruption de l'Art avant Constantin²¹ » et affirmer que



1 « Commencement de la décadence, sous les règnes de Septime Sévère, de Dioclétien, et de Constantin. II^e, III^e et IV^e siècles », tiré de Jean-Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt, *L'Histoire de l'art par les monumens...*, IV, « Architecture », pl. II.



2 « Arc de la nef de S. Paul soutenu par deux colonnes différentes d'époque et de style, IV^e siècle », tiré de Jean-Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt, *L'Histoire de l'art par les monumens...*, IV, « Architecture », pl. V.



3 « Base et chapiteau composite de S. Paul hors des murs, du tems de sa construction au IV^e siècle », tiré de Jean-Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt, *L'Histoire de l'art par les monumens...*, IV, « Architecture », pl. VII.

l'architecture chrétienne, représentée par l'exemple de San Paolo fuori le Mura (dernière basilique paléochrétienne romaine à être encore intégralement conservée), n'en était qu'une simple héritière. Dans sa description de la vue d'ensemble, Séroux ne peut résister à la tentation de louer la grandeur et la magnificence des quatre rangs de colonnes, qui « produisent au-dedans des effets aussi admirables que ceux des péristyles placés par les anciens au-dehors de leurs temples²² ».

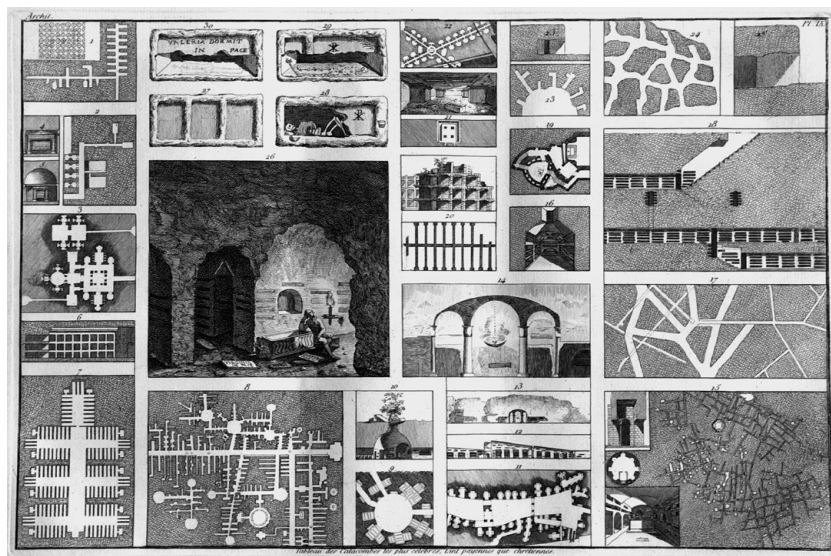
En partant de la vue d'ensemble (pl. IV), il en vient ensuite à la comparaison des détails. Montrant une arcade avec deux chapiteaux différents [fig. 2] (pl. V), il déclare que le « progrès de la décadence » se manifeste par l'emploi de colonnes sous des arcades et surtout, par le recours aux *spolia*, aboutissant à la confusion des ordres.

La comparaison des deux chapiteaux de cette arcade fait l'objet d'un développement séparé en deux planches. Pour mener son analyse à bien, Séroux emprunte la méthode comparative à « l'amateur engagé » qu'est Caylus. Caylus avait clairement présenté cette méthode comme le seul instrument objectif d'analyse à disposition des antiquaires ; il la jugeait comparable aux « observations & [aux] expériences [menées par] le physicien²³ ».

Le chapiteau corinthien de la belle Antiquité, «recyclé» dans l'édifice paléochrétien, se présente comme un modèle de beauté, en même temps qu'il renvoie à l'incapacité des maîtres du IV^e siècle à imiter correctement le modèle antique (pl. VI). Le chapiteau composite (jugé décadent) du IV^e siècle constitue l'anti-modèle que les artistes contemporains «doivent fuir» – selon le programme défendu par Séroux dans son *Discours préliminaire*²⁴ [fig. 3] (pl. VII). Cette didactique dissuasive restera le fil conducteur de son ouvrage²⁵.

Dans la section dédiée à l'architecture, les catacombes sont traitées après les explications sur San Paolo fuori le Mura et Sant'Agnese. Il en ressort qu'à l'intérieur de son *Histoire de l'art* d'Agincourt ne suit pas un ordre strictement chronologique. L'ambition didactique consistant à fournir une argumentation visuelle fondée sur des comparaisons prend le pas sur la chronologie. Il s'agit dès lors d'illustrer la continuité existant entre l'architecture des basiliques chrétiennes et les édifices «décadents» des derniers siècles de la Rome impériale.

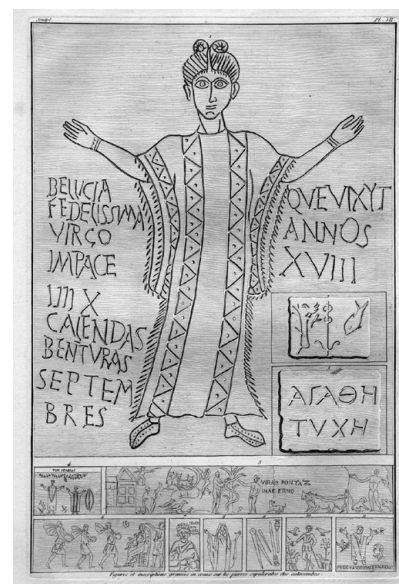
Les catacombes, avec leur «architecture», leurs sculptures et leurs peintures, deviennent, sous la plume de Séroux d'Agincourt, un domaine spécifique de son intérêt pour l'histoire de l'art («Architecture», pl. IX)²⁶ [fig. 4]. Il est intéressant de constater que notre auteur applique à une histoire séculière de l'art des termes et des notions empruntés à l'historiographie de l'Église catholique du XVII^e siècle. Parallèlement, il se réclame de la tradition de Bosio, l'auteur de la *Roma sotterranea* (1632) et le fondateur des études systématiques consacrées aux catacombes²⁷.



4 «Tableau des Catacombes les plus célèbres, tant payennes que chrétiennes», tiré de Jean-Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt, *L'Histoire de l'art par les monumens...*, IV, «Architecture», pl. IX.

Chez Séroux, les catacombes sont une «mine féconde pour tout ce qui concerne l'histoire et surtout les usages funéraires des chrétiens, pendant les premiers siècles de l'Église, et en même temps pour les travaux de l'Art, qui, dans ces ténébreux asiles, fut pour la première fois associé aux dogmes de la nouvelle religion²⁸». Le paradigme de la «décadence» se mêle donc ainsi à l'image d'un renouveau, né dans les entrailles de la terre. L'art chrétien est aussi perçu de façon positive en raison de son originalité. Le portrait d'une orante, incisé sur une pierre tombale de la catacombe de San Lorenzo fuori le Mura, conduit l'auteur à méditer sur les origines mêmes de la sculpture («Sculpture», pl. VII) [fig. 5]:

Faut-il ne regarder la figure gravée sous le N° 1 que comme l'essai d'un amateur chrétien, qui aura voulu tracer pieusement sur le marbre l'image d'un objet digne de ses regrets et de sa vénération ? Il est certain qu'il écrivait mal, et qu'il dessinait plus mal encore : il a oublié un doigt à chaque main. À quel degré de la décadence doit-on placer un travail aussi informe, espèce de sculpture ou plutôt de gravure analogue au procédé connu dans la peinture du XVI^e siècle, sous le nom de sgraffito [...] ? Telle a pu être la première et la plus ancienne sculpture ; telle a été peut-être la première écriture qui, creusant la pierre, le marbre ou le bronze, exprimait par figures, dont quelques sont de véritables hiéroglyphes, les divers sujets des pensées humaines²⁹.



5 «Figures et inscriptions gravées en creux sur les pierres sépulcrales des catacombes», tiré de Jean-Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt, *L'Histoire de l'art par les monumens...*, IV, «Sculpture», pl. VII.

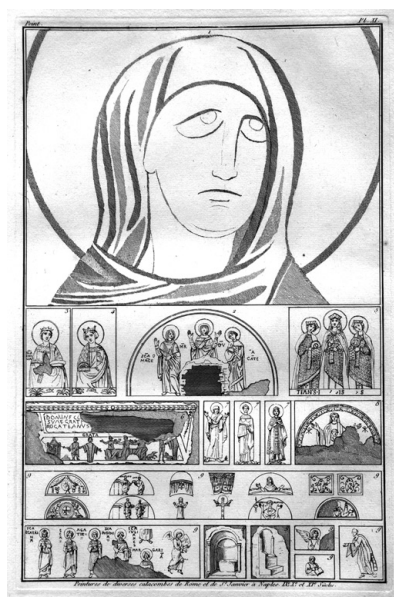
Séroux d'Agincourt inscrit le phénomène des catacombes chrétiennes dans la continuité des usages païens de la sépulture souterraine, pratiquée chez les Étrusques et les Romains. Sur la planche intitulée «Peintures de diverses chambres sépulcrales antiques et chrétiennes» («Peinture», pl. VI) est présentée, en haut, une série de décorations de chambres sépulcrales chrétiennes directement reprises des estampes de la *Roma sotterranea* de Bosio (voir l'édition latine d'Aringhi). Au registre inférieur sont rassemblées des peintures païennes (en bas, une chambre sépulcrale païenne, découverte par Séroux en 1783, près de la Porta Pinciana). Le but recherché par Séroux est double : d'une part, il s'efforce de démontrer que les chrétiens ont repris des sujets et des systèmes de décoration propres à l'art païen ; de l'autre, il s'agit aussi de parvenir à dater ces peintures du II^e siècle en se fondant sur leur prétendue «ressemblance³⁰». La continuité se manifeste aussi dans l'«architecture» des catacombes («Architecture»,

planche et les trois suivantes ont été exécutées dans cet esprit⁴¹. »

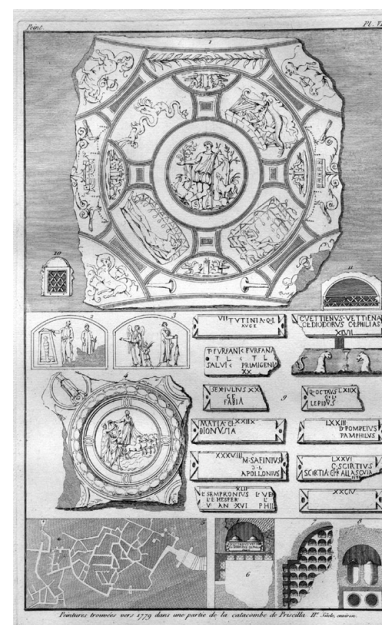
À la « progression de la décadence », telle qu'elle est donnée à voir au fil des détails choisis par Séroux, correspond tout simplement la progression de la laideur. Si l'on compare le portrait d'une dame, datée de la fin du III^e siècle et identifiée comme la Priscilla de la catacombe de Saturnino⁴² (« Peinture », pl. VIII) [fig. 7], au visage de sainte provenant de la catacombe de San Lorenzo fuori le Mura, que Séroux date des environs des IX^e-XI^e siècles (« Peinture », pl. XI) [fig. 8], on ne peut que soupirer avec lui : « tous les objets sont sans liaison ; les têtes, sans formes ; le dessin, sans principes ; nulle expression, ou une expression ridicule : tout y démontre que l'Art se détruisait jusque dans ses fondemens⁴³. »

Toutefois, ce que l'auteur présente à ses lecteurs comme résultant d'un processus de décadence se révèle être un cercle vicieux. En effet, Séroux ne parvient pas à formuler des critères concrets de datation, si ce n'est que la laideur est selon lui de plus en plus prononcée au cours du temps, et que le dessin est de plus en plus éloigné de la perfection classique⁴⁴. Néanmoins, il n'est pas exclu que la peinture, alors tout récemment mise à jour à San Lorenzo fuori le Mura, ait fait l'objet d'une datation assez correcte de la part de Séroux, puisque les propositions actuelles sont du même ordre⁴⁵. L'intuition de Séroux d'Agincourt, fondée sur son expérience visuelle et sur le fait que les catacombes ont continué d'être utilisées pendant le Moyen Âge, répond également à une nécessité historiographique : celle de créer au sein de son livre une continuité entre les deux parties de l'histoire de la « Peinture à fresque⁴⁶ ».

En 1810, Séroux d'Agincourt ajoute à son manuscrit la mention de la récente publication d'Artaud de Montor, *Voyage dans les catacombes par un membre de l'Académie de Cortone*, dont il recommande la lecture – sans doute à contrecœur – à ceux qui souhaitent s'épargner l'ouvrage de Bosio et Aringhi⁴⁷. De toute évidence, ce guide des catacombes est influencé par les études et les planches encore inédites de Séroux, que le diplomate et collectionneur de « primitifs italiens » a pu consulter lors de ses séjours romains de 1798 et 1801-1807⁴⁸. Cependant, la direction prise par Artaud de Montor est rigoureusement opposée à celle suivie par Séroux d'Agincourt : Artaud de Montor insiste en effet sur l'idée d'une progression, et sur la continuité entre la peinture des catacombes et celle du Moyen Âge : toutes deux auraient servi à fonder l'art de Raphaël⁴⁹. Cette idée n'est pas compatible avec le concept cyclique et quelque peu ambivalent de décadence et renouveau que l'on trouve chez Séroux d'Agincourt. L'ironie du destin a



8 « Peinture de diverses catacombes de Rome et de St Janvier à Naples. IX^e, X^e, et XI^e siècles », tiré de Jean-Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt, *L'Histoire de l'art par les monumens...*, V, « Peinture », pl. XI.



9 « Peintures trouvées vers 1779 dans une partie de la catacombe de Priscilla. II^e siècle environ », tiré de Jean-Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt, *L'Histoire de l'art par les monumens...*, V, « Peinture », pl. VII (Buon Pastore, Priscilla).

voulu que, vingt ans plus tard, la traduction italienne du *Voyage dans les catacombes* d'Artaud de Montor, éditée par Giovanni Silvestri, se trouve enrichie, afin de prendre un tour plus scientifique, de notes bibliographiques tirées, presque mot pour mot, des chapitres de l'*Histoire de l'art par les monumens* consacrés aux catacombes. En 1865, le texte a même été réédité directement « sous l'autorité » de Séroux d'Agincourt⁵⁰ !

À partir des années 1860, les réflexions de Séroux d'Agincourt sur les premiers chrétiens et l'art des catacombes déclenchent des levées de bouclier de la part des archéologues chrétiens⁵¹. L'une des raisons tient peut-être à ce que les recherches de l'amateur français avaient été accueillies avec enthousiasme par le public, toujours séduit par une histoire continue de l'art. En 1843, Louis Batissier regrette que d'Agincourt ait négligé l'art français, mais loue encore l'attention avec laquelle l'amateur a traité l'art chrétien des catacombes ; dans la bibliographie commentée de Batissier, l'*Histoire de l'art par les monumens* de Séroux figure d'ailleurs sous la rubrique « Catacombes⁵² ».

Mais les critiques du jésuite Giuseppe Marchi (1795-1860), considéré aujourd'hui comme l'un des « pères » de l'archéologie chrétienne moderne, et de son élève Giovanni Battista de Rossi (1822-1894), ont ruiné pour longtemps la réputation de l'auteur de l'*Histoire de l'art par les monumens*.

Marchi présente en effet d'Agincourt comme un dangereux divulgateur d'hérésies. Dans l'introduction, restée inédite, de la section dédiée à la peinture de ses *Monumenti delle primitive arti cristiane*, rédigée en pleine réaction catholique autour de 1848, Marchi accuse Séroux de s'être laissé séduire par les considérations de Giovanni Bottari⁵³ : celui-ci avait noté le caractère syncrétique des peintures des catacombes, relevant que la distinction entre art païen et art chrétien n'était pas toujours facile à faire⁵⁴. De plus, Marchi reproche à d'Agincourt d'avoir envisagé que les peintures des catacombes aient également pu être exécutées par des artistes païens, lesquels, pour leurs inventions, notamment l'iconographie du « bon pasteur », auraient emprunté des motifs à l'iconographie païenne du dieu Orphée⁵⁵.

La critique de Giovanni Battista de Rossi, quant à elle, vise deux objectifs. Il s'agit, premièrement, de minimiser l'impact des découvertes faites par Séroux dans les catacombes, car il les juge anodines. En second lieu, de Rossi lui reproche d'avoir « volé » et détruit des peintures paléochrétiennes, afin de mieux servir son argumentation sur les étapes de la décadence picturale en se procurant les exemples nécessaires à sa démonstration. De Rossi ajoute d'ailleurs que c'est

l'exemple de Séroux d'Agincourt qui a encouragé les « Fossori » à saccager et piller à coups de pioche un nombre important de peintures de catacombes⁵⁶.

Au tournant du siècle, Joseph Wilpert donne le coup de grâce à la réputation scientifique de Séroux. Il lui reproche d'avoir publié toute une série de dessins présentés comme des inédits alors qu'il s'agit en fait de faux ou de pures inventions. Selon l'archéologue allemand, les copies des peintures publiées par Séroux ne sont que des pastiches de motifs issus d'estampes publiées au XVII^e siècle dans les traités de Bosio et Aringhi (« Peinture », pl. VII, Bon Pasteur, Priscilla via Salaria)⁵⁷ [fig. 9].

Recourant au procédé pour le moins douteux du collage, Wilpert donne même une « preuve visuelle » de la culpabilité de Séroux d'Agincourt. Prenant dans l'*Histoire de l'art* un fragment issu d'une peinture conservée dans la collection personnelle de Séroux d'Agincourt et qui, selon la « Table des planches », provient de la catacombe des Santi Marcellino et Pietro, il l'introduit dans la photographie d'une peinture lacunaire du réveil de Lazare provenant de la catacombe de Domitilla [fig. 10]. Fort de cet argument visuel, Wilpert « démontre » la piètre intégrité scientifique de l'amateur français, qui aurait cherché à dissimuler la provenance du morceau « volé »⁵⁸. Dès lors, Séroux d'Agincourt disparaît des exposés historiographiques d'archéologie chrétienne⁵⁹.

Il faut attendre 1980 pour qu'Alejandro Recio Véganzones réhabilite les études et les dessins de l'amateur français⁶⁰ et signale l'importance documentaire de la collection de dessins conservée à la Bibliothèque vaticane⁶¹. Il publie en outre une série de relevés architectoniques, ainsi que des copies de peintures provenant de la « Cappella Greca » située dans les catacombes de Priscilla, que d'Agincourt appelle « Cappella del Crocifisso ». Le catalogage de ces dessins soulève de sérieux problèmes d'identification, dans la mesure où la nomenclature topographique de Séroux diffère considérablement de l'onomastique catacombale moderne.

Dans le *Discours préliminaire* publié en 1810, d'Agincourt présente son œuvre comme essentiellement destinée aux artistes : « [Winckelmann] leur a montré ce qu'ils doivent imiter, je leur montrerai ce qu'ils doivent fuir. C'est ainsi qu'à Sparte, l'ivresse mise sous les yeux des enfans, leur en inspirait l'horreur⁶². » Le principe employé est d'ordre dissuasif ; en mettant des anti-modèles sous les yeux des artistes, il espère les préserver de toute forme de corruption. Il s'agit là d'une didactique historique pessimiste, dont le principal objet est de reconnaître les premiers indices

d'un déclin afin d'empêcher une nouvelle décadence, politique ou artistique⁶³.

Dans le manuscrit de la « Préface », un document resté inédit et aujourd'hui conservé au Getty Research Institute, Séroux s'adresse à un public plus large, censé mieux refléter son entourage romain. Dans la section sur l'architecture, les « ecclésiastiques curieux » sont nommés les premiers, avant même les architectes ! C'est au clergé que Séroux dédie les *Monumens*, qu'il perçoit comme étant « propres à l'histoire matérielle des Temples Chrétiens parmi les constructions que les premiers Fidèles ont pratiquées dans les catacombes ». Quant aux jeunes artistes, ils sont expressément invités à ne s'inspirer que des planches illustrant la peinture du XVI^e siècle, tandis que leurs maîtres pourront aussi s'intéresser au destin des arts dans ces périodes plus obscures. Mais les vrais destinataires de Séroux sont les amateurs d'art⁶⁴. C'est à eux qu'il enjoint, après lecture de son ouvrage, d'empêcher l'art de revenir dans la barbarie, en procédant à des commandes artistiques éclairées.

D'Agincourt est conscient du « danger » qui s'attache à la remise en question des règles de l'art par son *Histoire de l'art* : en exhumant le passé et l'art « décadent », il pressent que le goût des artistes risque de s'en trouver corrompu. Ce risque est pourtant inhérent à sa conception cyclique du processus historique. La connaissance de l'histoire de l'art se conçoit donc comme un instrument nécessaire capable de l'arrêter à un haut niveau – c'est ici la grande aporie de Séroux d'Agincourt.



10 Fragment de peintures de catacombes de la collection de Séroux d'Agincourt et reconstruction de sa provenance des catacombes de Domitilla, tiré de Joseph Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, 1903, fig. 11.

J'aimerais remercier vivement Jan Blanc et Valérie Clerc, qui ont bien voulu procéder à la révision linguistique de cet article.

1 I. HERKLOTZ, « Historia Sacra und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom », dans R. DE MAIO (dir.), *Baronio e l'arte*, actes coll. (Sora, 1984), Sora, 1985, p. 21-74; F. HASKELL, *History and its Images*, 1993; G. BICKENDORF, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin, 1998 (*Berliner Schriften zur Kunst*, XI); M. GHILARDI, *Subterranea Civitas. Quattro studi sulle catacombe romane dal medioevo all'età moderna*, Rome, 2003; D. MONDINI, « Die Dekadenz der Kunst. Séroux d'Agincourt und ein neues Forschungsfeld des 18. Jahrhunderts », dans P. GRIENER, K. IMESCH (dir.), *Klassizismen und Kosmopolitismus*, 2004, III, p. 89-104; I. HERKLOTZ, « Katakomben. Begräbnisstätten, Gedächtnisorte und Arsenal im Glaubensstreit », dans C. STRUNCK, *Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven*, Peterberg, 2007, p. 104-109.

2 En 2005 ont été publiées deux monographies, ainsi que le fac-similé complet de *L'histoire de l'Art par les monumens*, édité par N. ARAGNO, accompagné d'un volume supplémentaire sur la collection des dessins, par I. MIARELLI MARIANI. D. MONDINI, *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zurich, 2005; I. MIARELLI MARIANI, 2005; *id.*, « Les 'Monuments parlants'. Séroux d'Agincourt et la naissance de l'histoire de l'art illustrée », dans *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e par J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, en 7 volumes (1805-1823)*, Turin, 2005, VII; voir aussi K. NIEHR, 2005, p. 87-91; I. R. VERMEULEN, *Picturing Art History. The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, thèse de doctorat, Vrije Universiteit Amsterdam, 2006, p. 127-199.

3 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Vat. lat. 13479-13480; 9839-9849. Dans mon catalogue, encore inédit, j'ai comptabilisé trois mille huit cent cinquante-cinq documents visuels (dessins originaux, copies, calques, gravures). Voir A. CIPRIANI, « Una proposta per Séroux d'Agincourt... », 1971; H. LOYRETTE, « Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire médiévale », 1980; V. ASCANI, « La protoenciclopedia dell'arte medievale », 1999; D. MONDINI, *Mittelalter im Bild*, 2005, p. 71-146; I. MIARELLI MARIANI, *Séroux d'Agincourt e l'histoire de l'Art par les monumens*, 2005.

4 J. B. L. G. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de*

l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e, 6 vol., Paris, Treuttel et Würtz, [1810]-1823.

5 [L. DUFOURNY], *Prospectus. Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e, pour servir de suite à l'Histoire de l'art chez les Anciens. Par M. Séroux d'Agincourt*, Paris, Treuttel et Würtz, 15 févr. 1810.

6 Les dates entre parenthèses indiquent l'année de la publication effective. Pour le processus de publication, voir MONDINI, *Mittelalter im Bild...*, *op. cit.* note 3, p. 47-51 et 148-151; quant à la « Préface », elle a probablement été écrite par Toussaint Bernard Émeric-David, vraisemblablement en 1823.

7 Deux éditions italiennes, qui paraissent à partir de 1824, prennent la peine de traduire le texte intégralement. En revanche, les éditions allemande, de Ferdinand von Quast (1840), et anglaise, se limitent à la publication des gravures et de la table des planches (l'édition anglaise contient quelques extraits des discours de Séroux traduits par Owen Jones; je remercie Ariane Varela Braga pour cette information).

8 [M.-H. BEYLE STENDHAL], *Histoire de la peinture en Italie*, par M. B. A. A., 2 vol., Paris, Didot, 1817, p. 9. Voir P. GRIENER, « La fatale attraction du Moyen Âge... », 1997, p. 234, n. 40; pour la réception de l'ouvrage de Séroux au XIX^e siècle, voir MONDINI, *Mittelalter im Bild...*, *op. cit.* note 3, p. 299-332 et 324.

9 A.-F. ARTAUD DE MONTOR, *Considérations sur l'état de la peinture dans les trois siècles qui ont précédé Raphael*, Paris, 1808; P. DE MONTABERT, *Dissertation sur les peintures du moyen âge et sur celles qu'on a appelées gothiques, extrait d'un ouvrage inédit sur la peinture*, Paris, 1812; T. B. ÉMERIC-DAVID, *Premier discours historique sur la peinture moderne (Histoire de la peinture au moyen âge)*, Paris, 1812.

10 J.-B. SÉROUX D'AGINCOURT, Manuscrit de la Table des planches (Peinture), Los Angeles, The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities (GRI) 860191, II, p. 247. Pascal Griener a été le premier à signaler que des parties de la correspondance et du manuscrit de *L'histoire de l'Art* de Séroux d'Agincourt sont conservées au Getty, voir GRIENER, « La fatale attraction du Moyen Âge... », *op. cit.* note 8, p. 225-234.

11 « C'est à l'aide de ces guides que j'essaie de discerner, parmi les causes générales de décadence celles qui sont propres et particulières à l'Art » (J.-B. SÉROUX D'AGINCOURT, 1823, I, « Tableau historique », p. 5). HASKELL, *History and its Images...*, *op. cit.* note 1, p. 193-200.

12 « L'artiste n'y trouvait plus de modèles

dans la force des athlètes, dans l'agilité des courses de la jeunesse; tout semblait au contraire repousser le génie, et précipiter l'Art vers la décadence, comme un poids entraîné dans sa chute par une vitesse accélérée » (SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens...*, *op. cit.* note 4, I, « Tableau historique », p. 6).

13 *Ibid.*, p. 8.

14 Même les notes bibliographiques n'ont pas été actualisées. Le contenu de ce discours correspond à l'« idéologie » de Séroux d'Agincourt. Sur les questions de la manipulation, de la réécriture et de l'actualisation des textes de Séroux par ses éditeurs, voir MONDINI, *Mittelalter im Bild...*, *op. cit.* note 3, p. 47-51 et 147-169.

15 SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens...*, *op. cit.* note 4, I, « Tableau historique », p. 9.

16 « [...] la préférence donnée à la religion nouvelle sur un culte qui avait pour objet des divinités imaginaires, personnifiées sous la forme de belles statues, priva l'art de quelques modèles, et de sujets d'ouvrages propres à le perfectionner : mais cette perte n'eut une influence ni aussi décidée, ni aussi prompte qu'on le croit communément, parce que, en cessant de rendre à ces statues des hommages absurdes, on en conserva un grand nombre comme simples monumens » (*ibid.*, p. 8).

17 *Ibid.*, p. 16.

18 SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens...*, *op. cit.* note 4, I, « Architecture », p. 9.

19 Séroux s'était rendu compte du problème et avait prié son éditeur, Léon Dufourny, de bien vouloir transférer les informations essentielles à la compréhension du manuscrit du discours aux « Tables des planches ». Ce changement a eu pour effet d'engendrer de nombreuses répétitions dans les différentes sections du texte. MONDINI, *Histoire de l'art par les monumens...*, *op. cit.* note 3, p. 302.

20 SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens...*, *op. cit.* note 4, I, « Architecture », p. 10.

21 *Ibid.*, p. 11.

22 *Ibid.*

23 « Ce n'est pas que je ne respecte les veilles que les Antiquaires consacrent à concilier les monumens avec l'histoire; je voudrais seulement que cette conciliation se fit sans prévention de leur part, & sans faire violence à l'Auteur qu'ils interprètent: je voudrais qu'on cherchât moins à éblouir qu'à instruire, & qu'on joignît plus souvent aux témoignages des Anciens la voie de comparaison, qui est pour l'Antiquaire ce que les observations & les expériences sont pour le Physicien »

(Comte DE CAYLUS, *Recueil d'antiquités*, 1752-1767, I, 1752, « Avertissement », p. 3). Voir A. SCHNAPP, « La méthode de Caylus », dans *Caylus, mécène du roi*, 2002, p. 52-63; J. REES, *Die Kultur des Amateurs...*, 2006; voir aussi la contribution de Baldine Saint Girons dans ce volume.

24 SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens...*, *op. cit.* note 4, I, « Discours préliminaire », p. 1.

25 Sur la base de la documentation graphique du chapiteau décadent de San Paolo fuori le Mura, on a commencé à douter de l'existence réelle du chapiteau composite; voir H. L. KESSLER, « Séroux's Decadent Column Capital and other Pieces in the Puzzle of San Paolo fuori le Mura in Rome », *Arte medievale*, ser. III, 2004, cahier 1 [mai 2005], p. 9-34; MONDINI, *Mittelalter im Bild...*, *op. cit.* note 3, p. 172-183.

26 *Ibid.*, p. 188-193.

27 Dans ses écrits inédits de 1630, Mancini a émis l'hypothèse selon laquelle la piété chrétienne était plus sensible aux phénomènes de dévotion qu'à la contemplation artistique. Cette affirmation a largement contribué à faire passer la discussion d'un point de vue théologique à une perspective touchant davantage à l'histoire de la perception, BICKENDORF, *Die Historisierung...*, *op. cit.* note 1, p. 89. Une autre étape importante pour la mise en valeur historique et esthétique de l'art paléochrétien sont les travaux de Filippo Buonarroti sur les peintures sur verre et les diptyques. Selon lui, c'est la peur d'être suspecté d'idolâtrie qui a poussé les premiers chrétiens à employer des artisans non qualifiés. La qualité médiocre de leurs œuvres et leur absence de naturalisme étaient censés rappeler aux fidèles que la contemplation n'avait d'autre fin que la quête du spirituel, voir HASKELL, *History and its Images...*, *op. cit.* note 1, p. 125-127, et BICKENDORF, *Die Historisierung...*, *op. cit.* note 1, p. 230-248. On retrouve une idée tout à fait semblable chez d'Agincourt, lorsque celui-ci évoque l'absence de talent chez les peintres des catacombes: « Malheureusement, un des moyens les plus puissants que les arts puissent employer pour instruire, le talent de plaire, leur manque dans l'état d'imperfection où il tombaient de plus en plus: l'édification seule trouvait un aliment dans leur ouvrages » (SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens*, *op. cit.* note 4, II, « Peinture », p. 24).

28 *Ibid.*, II, « Sculpture », p. 30.

29 *Ibid.*, p. 34.

30 « En effet, la composition des peintures de la planche VI ne s'éloigne pas encore de l'élégance et de la grâce des précédentes:

[...] Nous avons vu dans les images tracées pour les païens, Apollon, les Muses et leurs favoris, représentés au milieu des ombres : nous voyons ici sous les N. 1, 2 et 3, et à travers les agréables allégories du Bon-Pasteur, d'Orphée et de sa lyre enchanteresse, l'image d'un dieu bienfaisant attirant les cœurs à la foi nouvelle par la douceur des préceptes ; symbole qu'il n'est pas surprenant que les premiers chrétiens aient emprunté avec naïveté les idées superstitieuses de leur enfance, et d'un culte récemment abandonné » (*ibid.*, II, « Peinture », p. 20). C'est ce passage qui suscita les reproches de Marchi, sur lesquels je reviendrai plus loin.

31 « Sur une table de marbre qui couvrait entièrement la chaise ou le sarcophage du martyr, les premiers ministres du culte chrétien pendant les troubles et le danger des persécutions, célébraient les mystères de notre croyance » (*ibid.*, I, « Architecture », p. 25).

32 HASKELL, *History and its Images...*, *op. cit.* note 1, p. 196-197. Dans la rédaction posthume du texte, les éditeurs se permirent de corriger dans le manuscrit les mots « inspirations du Christianisme » par « génie du Christianisme », empruntés directement à Chateaubriand. Voir GRI, 860191, I, p. 45, et SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens...*, *op. cit.* note 4, I, « Architecture », p. 23).

33 *Ibid.*, p. 21-23.

34 *Ibid.*, p. 20-22 ; voir O. PANVINIO, « De ritu sepeliendi mortuos apud veteres christianos et eorum coemeterii liber », dans *id.*, *Historia B. Platinae de vitis pontificum romanorum*, Cologne, 1568 (d'Agincourt cite une édition autonome du traité, sortie en 1574) ; C. BARONIO, *Annales ecclesiastici*, 12 vol., Rome, 1588-1607 ; A. BOSIO, *Roma sotterranea. Compiuta, disposta e accresciuta dal M.R.P. Giovanni Severani*, Rome, 1632 ; P. ARINGHI, *Roma subterranea novissima in qua post Antonium Bosium [...] antiqua christianorum et praecipue martyrum coemeteria [...] sex libris illustrantur*, 2 vol., Rome, 1651 ; M. A. BOLDETTI, *Osservazioni sopra i cimiterj dei Santi Martiri e de' antichi cristiani di Roma*, 2 vol., Rome, 1720 ; [G. G. BOTTARI], *Sculture e pitture sacre estratte dai cimiterj di Roma pubblicate già dagli autori della Roma Sotterranea*, 3 vol., Rome, 1737-1754. Voir l'esquisse historiographique sur les catacombes dans P. PERGOLA, *Le catacombe romane. Storia e topografia*, Rome, 1997, p. 33-55.

35 BAV, Vat. lat. 5408 et 5409. Les copies faites pour Séroux des dessins de Chacon sont conservées dans BAV, Vat. lat. 9849, f^{os} 27 v^o – 30 v^o.

36 A. A. PELLICCIA, *De Christianae Ecclesiae primae, mediae et novissimae aetatis politia*,

4 vol., Bassano, 1782, IV, Dissertatio V : « De Caemeterio, sive Catacumba Neapolitana » ; F. BUONARROTI, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro trovati ne' cimiteri di Roma*, Florence, 1716.

37 SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens...*, *op. cit.* note 4, I, « Architecture », p. 22.

38 *Ibid.*, p. 22.

39 MONDINI, *Mittelalter im Bild...*, *op. cit.* note 3, p. 191, fig. 104.

40 Les gravures de la planche VI, 1-5, sont reprises de Bosio/Aringhi ; il en va de même pour celles des planches X, 2-3, 7-8, et XII, 1, 3-9, 12-22. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens...*, *op. cit.* note 4.

41 *Ibid.*, II, « Peinture », p. 21.

42 Il s'agit de l'orante située à droite dans le « Sépulcre des deux orantes » de la catacombe de Thrason (Vigna Massimo) ; J. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben Roms*, 2 vol., Fribourg-en-Brigau, 1903, II, pl. 174.

43 SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens*, *op. cit.* note 4, II, « Peinture », p. 22.

44 Selon Wilpert, qui critique ouvertement les datations proposées par d'Agincourt, les premières campagnes de recherches menées sur les catacombes, aux XVII^e et XVIII^e siècles, ne se sont guère concentrées sur les problèmes d'ordonnancement chronologique des peintures : « Diese Lücke glaubte d'Agincourt ausfüllen zu können; er that es jedoch in einer Weise, die jeglicher Principien baar ist: Malereien aus dem 4. Jahrhundert versetzt er ins zweite. Solche aus dem zweiten ins vierte bis fünfte, und die der Grata und der 'ostrianischen' Madonna sogar ins 9. Jahrhundert! » (WILPERT, *Die Malereien...*, *op. cit.* note 42, I, p. 121). Entre-temps, les datations proposées par Wilpert ont elles aussi été réajustées.

45 S. SERRA, « San Lorenzo fuori le Mura », dans L. PANI ERMINI (éd.), *La visita alle « Sette Chiese »*, Rome, 2000, p. 101-111, ici p. 107 (reprenant la datation au XI^e siècle suggérée par G. B. DE ROSSI, « Dello scavo fatto nell'antica basilica di S. Lorenzo per collocare il sepolcro di Pio IX e dei Papi qui vi deposti nel secolo quinto », *Bullettino d'Archeologia Cristiana*, ser. 3, 6, 1881, p. 86-92, ici p. 89) ; A. ACCONCI, « Note sulla decorazione pittorica altomedievale del nartece pelagiano di San Lorenzo fuori le Mura », dans F. GUIDOBALDI, A. GUIGLIA GUIDOBALDI (dir.), *Ecclesiae Urbis*, actes coll. (Rome, 2000), III, Cité du Vatican, 2002, p. 1787-1812, ici p. 1812 (avec une datation à l'époque de Pascal I^{er} [817-824]).

46 La première partie est consacrée aux peintures des catacombes jusqu'au XI^e siècle (pl. XI), tandis que la seconde s'ouvre sur

les fresques de San Urbano à la Caffarella, datées du XI^e siècle (pl. CIV). Entre les deux se trouvent des chapitres sur la mosaïque, la miniature et la peinture sur bois.

47 A. F. ARTAUD DE MONTOR, *Voyage dans les catacombes de Rome par un membre de l'Académie de Cortone*, Paris, 1810. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens...*, *op. cit.* note 4, I, « Architecture », p. 22, n. Voir aussi M. GHILARDI, « 'Un Bosio à la main'. Viaggiatori francesi nelle catacombe romane in età napoleonica », dans *id.*, *Subterranea Civitas...*, *op. cit.* note 1, p. 77-101.

48 Dans une lettre à Dufourny, Séroux réclame la priorité de ses idées sur les nouvelles publications consacrées au Moyen Âge ; il constate qu'Artaud ne fait même pas mention de l'*Histoire de l'Art par les monumens*, pourtant alors en préparation : « Cet amateur pendant son séjour à Rome dès 1798, s'était souvent amusé à observer les monumens, qui depuis plusieurs années étaient déjà gravés et mis en ordre pour mon ouvrage » (Lettre de Séroux d'Agincourt à Dufourny, Rome, 9 déc. 1812, GRI, 860191, IV, f^{os} 127 r^o – 129 v^o, ici f^o 128 r^o ; voir MONDINI, *Mittelalter im Bild...*, *op. cit.* note 3, p. 312 et 348-351 (transcription intégrale). Voir aussi I. MIARELLI MARIANI, « Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt e la nascita della storia dell'arte medievale », *Ricerche di Storia dell'arte*, 77, 2002, p. 5-23.

49 « J'avoue que j'ai un plaisir infini à comparer ces peintures avec celles des catacombes ; je vois comme les traditions se sont conservées. Par exemple dans la troisième et dernière peinture de la cinquième chambre du cimetière de Priscille, qui représente Abraham prêt à sacrifier Isaac, je trouve, dans la figure d'Abraham, le caractère de physionomie des saints peints dans les douzième et treizième siècles. Je pourrais faire remarquer dans cette collection une foule d'idées empruntées aux peintres basiliens, et puisque Masaccio, Léonard de Vinci, Raphael, le Corrège et Jules Romain ont imité les peintres des catacombes, à plus forte raison les peintres depuis le douzième jusqu'au quinzième siècle, ont ils dû rechercher les pensées et le genre de composition de ceux qui les avoient précédés plus immédiatement » (ARTAUD DE MONTOR, *Voyage...*, *op. cit.* note 47, p. 264-265). Artaud de Montor reprend une idée qu'il avait développée auparavant : « Raphael n'est pas tombé tout-à-coup du ciel, pour honorer le siècle de Jules II et de Léon X. Son talens est l'addition de tous les talens qui avoient existé précédemment » (*id.*, *Considérations sur l'état de la peinture dans les trois siècles qui ont précédé Raphaël*, Paris, 1808, p. 9).

50 [A. F. ARTAUD DE MONTOR], *Viaggio nelle Catacombe di Roma di un membro dell'Accademia di Cortona, con note ed una memoria sugli scrittori delle Catacombe di Seroux d'Agincourt* (Biblioteca scelta di opere francesi tradotte in lingua italiana, 13), Milan, 1835 ; SÉROUX D'AGINCOURT, *Viaggio nelle Catacombe di Roma*, Milan, 1865. Cette pointe a échappé à l'attention de GHILARDI, « 'Un Bosio à la main'... », *op. cit.* note 47, p. 77-78.

51 Voir A. RECIO VEGANZONES, « La 'Capella Greca' vista y diseñada enter los años 1783 y 1786 por Séroux d'Agincourt », *Rivista di Archeologia Cristiana*, 56/1-2, 1980, p. 49-94 ; MONDINI, *Mittelalter im Bild...*, *op. cit.* note 3, p. 331-332.

52 « C'est à peine si l'on trouve, dans les trois volumes in-folio dont cet ouvrage se compose, quelques pages sur la France. Les origines de l'art chrétien dans les catacombes ont été surtout traitées avec beaucoup de soin » (L. BATISSIER, *Éléments d'Archéologie nationale, précédés d'une histoire de l'art monumental chez les Anciens*, Paris, 1843, p. 25-26).

53 G. MARCHI, *Monumenti delle primitive arti cristiane*, Rome, 1844-1847.

54 BOTTARI, *Sculture e pitture sacre...*, *op. cit.* note 34, I, p. 140 ; voir aussi ses discours sur les traditions païennes de l'iconographie du Bon Pasteur, p. 72 et 211. Pour les études de Bottari sur les catacombes, voir I. R. VERMEULEN, « Vasari illustrato. Il progetto incompiuto di Giovanni Bottari (1759-60) e la collezione di stampe Corsini », *Prospettiva*, 125, 2007, p. 2-22, ici p. 9-10.

55 « Dopo si grave scandalo [Bottari] ha pure una qualche difesa la critica di coloro che spacciano [...] come certo che nella Roma Sotterranea il paganesimo a stento distinguesi dal cristianesimo. Odasi tra gli altri il Signor D'Agincourt, scrittore tanto più pericoloso quanto più vanta gli studi che fatti aveva in seno ai nostri Cimiteri. Il suo giudizio intorno alle pitture così si annunzia : 'sono esse pitture tratte dalle catacombe e probabilmente eseguite dai cristiani [...]'. E poco di poi con temerità pari alla irriverenza : 'Noi abbiamo veduto nelle immagini delineate per i pagani Apollo [...] ; vediamo qui a traverso le aggradevoli allegorie del buon pastore, di Orfeo [...] l'immagine d'un Dio benefico che attira i cuori alla fede novella colla dolcezza dei suoi precetti ; simbolo che noi non dobbiamo esser sorpresi di vedere preso dai primi cristiani in prestito dalle superstiziose idee della loro infanzia e da un culto recentemente abbandonato'. [...] Questo temerario magistero ha sedotto le menti di una turba di scrittori ed ha depravato orribilmente

gli studi dei primitivi monumenti del culto di Roma Cristiana. [...] Chiederò solo als Signor D'Agincourt se egli sappia che cosa sia superstizione. Superstizione non è che falsa religione: superstizione è il tributo d'una venerazione indebita, prestata o in un modo inconvenevole o a chi prestar non si debbe » (R. FAUSTI, « Documenti inediti sull'azione innovatrice del P. G. Marchi S. J. († 1860) negli studi di archeologia », *Rendiconti. Atti della Pontificia accademia romana di archeologia*, sér. III, 19, 1942-1943, p. 105-204, ici p. 134-135. Voir aussi RECIO VEGANZONES, *op. cit.* note 51, n. 4. Sur la reprise de l'iconographie d'Orphée par les chrétiens, SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens...*, *op. cit.* note 4, II, « Peinture », p. 20.

56 « Ma un pessimo esempio egli diè, che fu l'ultimo colpo alla distruzione de' monumenti cimiteriali. Gli affreschi condotti sugli intonachi delle pareti soli erano fino allora scampati alla barbara devastazione eccetto quelli del celebre sepolcro del fossore Diogene, che il Boldetti tentò di staccare e caddero rotti in frantumi (Boldetti p. 64), [...]. L'Agincourt volle possedere saggi delle pitture cimiteriali, e distaccò dagli intonachi alquante figure: quel mal esempio insegnò ai fossori, che nell'opera loro di distruzione v'era ancora un passo a fare » (G. B. DE ROSSI, *Roma sotterranea cristiana descritta ed illustrata*, 3 vol., Rome, 1864-1877, I, p. 61-62).

57 J. WILPERT, « Kritik einiger 'unedirter' Katakombengemälde Séroux d'Agincourt's », *Römische Quartalsschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte*, IV, 1890, p. 331-339.

58 WILPERT, *op. cit.* note 42, I, p. 168-169. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens...*, *op. cit.* note 4, III, « Table des planches », « Peinture », p. 6.

59 W. H. C. FREND, *The Archaeology of Early Christianity. A History*, Londres, 1996; PERGOLA, *op. cit.* note 34.

60 RECIO VEGANZONES, « La 'Capella Greca' vista y diseñada... », *op. cit.* note 51.

61 Les dessins d'après les peintures des catacombes sont conservés dans les Mss. BAV, Vat. lat. 9841 et 9849.

62 SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens...*, *op. cit.* note 4, I, « Discours préliminaire », p. 5.

63 L'historien français Charles Le Beau a exprimé cette même idée dès 1757 dans son imposante *Histoire du Bas-Empire*: « Ces objets, quoique plus obscurs, n'en méritent pas moins l'attention d'un Lecteur judicieux. L'Histoire de la décadence de l'Empire Romain est la meilleure école des États, qui parvenus à un haut degré de puissance, n'ont plus à

combattre que les vices qui peuvent altérer leur constitutions » (Ch. LE BEAU, *Histoire du Bas-Empire en commençant à Constantin le Grand*, 22 vol., Paris, 1757-1781, I, p. 4). H. VYVERBERG, *Historical Pessimism in the French Enlightenment*, Cambridge, Mass., 1958 (*Harvard Historical Monographs*, XXXVI). **64** « C'est ici, jeunes artistes qu'en laissant à vos maitres mûris par l'âge et les travaux, le plaisir que des récits et des tableaux historiques sur les effets des Siècles pourront donner à leur expérience, c'est ici que cet ouvrage peut mériter vos regards. Quant aux Amateurs d'un Art qui – dans sa perfection fait leurs délices, l'historique de la Décadence leur donnera matière à observations utiles à l'influence qu'ils doivent avoir sur les travaux des Artistes; ils craindront qu'en gênant leur idées, altérant les règles par des goûts de mode, des demandes étranges ils ne ramènent la barbarie dont ils auront vû le spectacle effrayant » (J.-B. SÉROUX D'AGINCOURT, [Manuscrits], I, « Préface », GRI, 860191 ; publié intégralement dans MONDINI, *Mittelalter im Bild...*, *op. cit.* note 3, p. 361-363).